

JULIET

Juliet online: www.juliet-artmagazine.com

Anno XXXVIII, n. 193, giu - set 2019

Juliet è pubblicata a cura dell'Associazione Juliet.

Autorizzazione del Tribunale di Trieste, n. 581
del 5/12/1980, n. 212/2016 V.G. registro informatico

Direttore responsabile: Alessio Curto

Editore incaricato: Rolan Marino

Editore associato: Eleonora Garavello

Direttore editoriale: Roberto Vidali

Servizi speciali: Luciano Marucci

Direzione artistica: Stefano Cangiano, Nóra Dzsida

Contributi editoriali: Piero Gilardi, Enzo Minarelli

Direttrice editoriale web: Emanuela Zanon



Illustrazione di Antonio Sofianopulo

Contatti

info@juliet-artmagazine.com
Juliet - via Battisti 19/a - 34015 Muggia (TS)
fb: associazione juliet

Collaboratori

Amina G. Abdelouahab, Lucia Anelli,
Elisabetta Bacci, Chiara Baldini,
Margherita Barnabà, Angelo Bianco,
Giulia Bortoluzzi, Boris Brolo, Elena
Carlini, Antonio Cattaruzza, Serenella
Dorigo, Roberto Grisancich, Andrea
Grotteschi, Silvia Ionna, Ernesto Jannini,
Alessia Locatelli, Isabella Maggioni,
Chiara Massini, Loretta Morelli,
Ivana Mulatero, Anna Maria Novelli,
Liviano Papa, Gabriele Perretta, Paolo
Posarelli Laura Rositani, Rosetta Savelli,
Alexander Stefani, Giovanni Viceconte

Illustrazioni

Antonio Sofianopulo

Fotografi

Luca Carrà
Fabio Rinaldi
Stefano Visintin

Corrispondenti

Berlino - Annibel Cunoldi Attems
annibel.ca@gmail.com

Bergamo - Pina Inferrera
pina.inferrera@gmail.com

Bologna - Emanuela Zanon
emanuelazonon@yahoo.it

Brookings (USA) - Leda Cempellin
leda.cempellin@sdstate.edu

Londra - Laura Boggia
lauraboggia@gmail.com

Milano - Emanuele Magri
emanuelemagri49@gmail.com

Melbourne - Stefano Cangiano
ste.cangiano@gmail.com

Napoli - Rita Alessandra Fusco
ritaalexandra.fusco@gmail.com

Parigi - Anna Battiston
90103annabattiston@gmail.com

Roma - Carmelita Brunetti
carmelita.arte@tiscali.it

Torino - Valeria Ceregini
valeria.ceregini@gmail.com

Consulente tecnico

David Stupar

Promoter

Gary Lee Dove
Giovanni Pettener
Maria Rosa Pividori

Juliet Cloud Magazine

Cristiano Zane

Distribuzione

Joo Distribution

Stampa

Sinegraf

Abbonamenti

5 fascicoli + extra issue:

Italia 50,00 €

Europa 65,00 €

others 90,00 €

arretrati 20,00 €

c/c postale n. 12103347

o Iban

IT33V020080220300000511867

Banca Unicredit, Trieste.

Estetica ed Etica degli Archivi Privati

Il ruolo della documentazione fisica in era digitale (V)

a cura di **Luciano Marucci**

In questa puntata dell'indagine sul ruolo della documentazione fisica degli archivi privati in era digitale riporto i contributi di quattro personalità introdotte dalle motivazioni che mi hanno spinto a coinvolgerle.

Frequento il Professor Giorgio Busetto da circa un decennio, per cui ho avuto modo di apprezzare la sua competenza in materia archivistica e la capacità di finalizzare gli studi e le esperienze professionali con razionalità e pragmatismo. Da anni insegna Management degli Istituti Culturali all'Università Ca' Foscari, è autore e curatore di un centinaio di volumi, è stato ed è consigliere di amministrazione di varie istituzioni, ha diretto settori archivistici di enti pubblici, tra cui quello della Biennale di Venezia dal 2004 al 2008. Ha la capacità di stabilire relazioni tra organismi amministrativi e tra passato e futuro con spirito costruttivo. Quando ha letto le precedenti testimonianze di questa inchiesta mi ha scritto: "trovo bellissimo il lavoro sugli archivi | spero continui a lungo e si dilati il più possibile. Complimenti!". Allora non ho esitato a intervistarlo per esaminare con realismo alcune importanti problematiche della sua Venezia. Ha risposto di getto, esternando con passione le sue idee sulla salvaguardia degli inestimabili beni culturali della città lagunare, sull'identità degli abitanti di fronte ai flussi turistici di massa e sui piani di sviluppo del territorio.

Conosco Renato Novelli da una vita. Distintosi subito negli studi, ha frequentato gratuitamente l'Università di Pavia avendo vinto un concorso del Collegio Ghislieri. Nel 1970 si è laureato a pieni voti in Filosofia. Presto si è impegnato nell'attivismo politico, avvalendosi anche delle doti di oratore e conferenziere. Nel 1974 ha iniziato la carriera universitaria a Urbino-Ancona, indagando i settori marginali dell'economia italiana, le dinamiche della pesca e le politiche di assistenza pubblica alle classi non abbienti. Ha insegnato anche in università straniere, conducendo ricerche specialistiche con rigoroso metodo scientifico: a Francoforte (organizzazione della vita alternativa in Germania in rapporto alla disoccupazione e all'emarginazione giovanile), ad Adelaide (politiche pubbliche per l'emigrazione in Australia, sistemi di assistenza agli aborigeni, interventi del Governo in Asia e nel Pacifico contro la povertà). Per la FAO, la UE e la onlus CESVI di Bergamo ha sviluppato progetti di cooperazione internazionale in Thailandia, Malaysia, Laos e Cambogia. Spinto dal bisogno di leggere, comunicare, scrivere e tradurre testi in lingue straniere, ha acquisito padronanza dell'inglese, del tedesco e del thailandese. Dal 2000 al 2017 è stato docente di Sociologia Economica all'Università Politecnica delle Marche. Per la sede staccata di San Benedetto del Tronto ha tenuto corsi (in inglese) di Economia del Turismo e progettato il *Centro della Memoria* per la raccolta e la conservazione di materiale scritto e orale della cultura locale, in particolare di quella marinara delle due sponde dell'Adriatico. Nella città rivierasca è stato anche attivo assessore alla cultura. Nel contempo si è recato spesso in Albania per redigere due guide turistiche di quel Paese. Accanito lettore, la sua abitazione è letteralmente

invasa da libri non soltanto attinenti alla professione. È stato mio collaboratore nell'indagine riguardante la relazione tra arte visuale e sociologia, con testi nutriti di saperi e di riferimenti a culture di altre geografie.

Michelangelo Pistoletto è certamente uno degli artisti italiani più apprezzati in ambito internazionale grazie all'originalità del linguaggio, alla qualità delle realizzazioni e alle coinvolgenti operazioni attuate con impegno socioculturale ed etico. Con la mostra *Ettore Pistoletto Olivero - Michelangelo Pistoletto. Padre e Figlio*, a cura di Alberto Fiz, presentata a Milano (Villa Necchi Campiglio) il 19 marzo e aperta fino al 13 ottobre a Biella (Palazzo Gromo Losa e Cittadellarte-Fondazione Pistoletto) e a Trivero (Casa Zegna), egli ha voluto rivisitare alcuni momenti del rapporto con il padre che hanno dato origine alla sua intensa attività artistica. Nel dialogo che segue, pubblicato parzialmente nell'edizione online di questa testata, ha esplicitato le motivazioni utili a delineare l'identità più profonda della sua opera multiforme. Nel 2001 ho avuto il privilegio di conversare a lungo con lui. Nella testimonianza, pubblicata in "Juliet" n. 105, mi svelava, in anteprima, il *concept* e la *mission* del *Terzo Paradiso*, ufficializzato nel 2003 con un manifesto programmatico. Avendolo intervistato altre volte e conoscendo le principali fasi del suo lavoro, posso dire che alla base dell'inventiva produzione vi siano: intelligenza intuitiva e dinamismo creativo, pensiero filosofico connesso alla contemporaneità da cui trae ispirazione, nuove energie espressive e rappresentative. Fondamentale l'approccio all'interazione disciplinare con visioni ideali e senza confini, sapienza teorica e pragmatismo, capacità organizzative e comunicative, avvincenti proposte estetiche e intenti pedagogici. Insomma, Pistoletto è il protagonista di un'arte sempre attuale. Dall'iconografia pop dei quadri specchianti, concepiti come "autoritratti del mondo", alle più recenti esperienze relazionali ha saputo immaginare e praticare una consequenziale strategia di sviluppo sostenibile che mette al centro il progresso umano, valorizzando anche le diversità e promuovendo la tutela dell'ambiente di vita.

Per l'introduzione alla testimonianza di Fausta Squatriti mi resta poco da dire. Lei stessa ha narrato il suo impegnativo percorso in più ambiti culturali, come artista, editrice e scrittrice. Per mancanza di spazio, ho dovuto perfino ridurre le sue dettagliate risposte. Posso però sottolineare che Fausta ha una notevole conoscenza delle esperienze artistiche altrui; capacità inventive e manuali; voglia di dialettizzare con altri addetti ai lavori; molto da raccontare grazie anche alla buona memoria. Mi piace riportare una sua riflessione tratta da uno dei tanti e-mail scambiati mentre andavamo definendo l'intervista. Quando le ho citato la frase di Bruno Munari (dal quale ho tratto vari insegnamenti nei decenni di frequentazione) "La regola è bella ma è stupida", che contrasta lo stereotipo, mi ha risposto: "L'intelligenza dei nostri amici ci ha aiutato e ancora ci aiuta a vivere, e la regola che si spezza genera altre regole. Infatti, ci vuole una regola per non averne".

Giorgio Busetto, docente universitario, direttore della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia

Luciano Marucci: Quando è stato direttore dell'Archivio Storico pluridisciplinare e multimediale della Biennale di Venezia è riuscito a individuare le problematiche dell'Istituzione e a promuovere delle migliori?

Giorgio Busetto: Sono molto soddisfatto di quello che sono riuscito a fare nel periodo della mia direzione all'ASAC: riorganizzazione dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, che versava in condizioni di semiabbandono, a Ca' Corner della Regina e in altri luoghi; impulso alle attività di conservazione e di catalogazione dei materiali messi tutti in sicurezza; realizzazione del deposito attrezzato con laboratori di catalogazione e digitalizzazione presso il Parco Scientifico e Tecnologico Vega di Marghera; concretizzazione, con una *spin off* accademica generata dal Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Padova, di un *data base* online chiamato *ASACdati* capace di gestire tutte le notizie e le collezioni, di cui è stato avviato il riordino, l'inventariazione, la catalogazione, il restauro, la digitalizzazione, riunendo centinaia di migliaia di dati e metadati digitali; creazione (in tre anni) di collane editoriali "ASAC strumenti" e "ASAC altri strumenti" con pubblicazione di vari cataloghi e di quindici volumi; restauro di decine di opere d'arte tra cui 145 video d'artista; organizzazione di diversi seminari, mostre e di varie iniziative di riordino e valorizzazione, anche promuovendo il lavoro dei giovani e la crescita della cultura interna della struttura. Una parte importante di questo impianto è tuttora, a distanza di tre lustri, aggiornata, implementata, arricchita.

La classe politica della città influenza le attività culturali?
Temo che le influenze più che altro in negativo, per assenza e conseguente restrizione di finanziamenti diffusi.

Indubbiamente gli archivi pubblici e privati sono indispensabili luoghi di ricerca e di approfondimento che integrano le informazioni online.

L'arricchimento delle basi di dati è opera indispensabile e viene

(da sinistra) Giorgio Busetto e Davide Croff, rispettivamente direttore e presidente della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, nella Biblioteca Gianni Milner dell'Istituzione



quotidianamente compiuta in un'infinità di posti. La combinazione fra digitale e cartaceo è usuale. I luoghi sono importanti quando consentono relazioni fra persone e attività diverse che accrescono la produzione culturale.

La digitalizzazione delle documentazioni è rimasta indietro? L'ammodernamento, oltre alla razionalizzazione dei metodi operativi, richiede nuove professionalità?

In generale il settore dei beni culturali patisce molto il disinteresse della politica, l'insufficienza delle risorse, la burocratizzazione. È un'intera società che non annette adeguato valore alla cultura e al patrimonio, e quindi dequalifica gli operatori. Come in ogni ambito, i progressi hanno determinato la moltiplicazione delle specializzazioni professionali e un conseguente aumento dei costi. Senza finanziamenti e attenzioni adeguate si rimane sotto la soglia di ottimizzazione del rapporto costo/beneficio e la ricaduta sullo sviluppo nazionale è insufficiente. Una politica illuminata non può che prevedere tempi lunghi e investimenti fondamentali su imprese, istruzione, cultura, ricerca. La democrazia per come è organizzata comporta uno stillicidio di verifiche in cui il voto finisce per distruggere la delega anziché esaltarla. Arlecchino, affamato servitore di due padroni, cioè privo di sostanza etica, inaffidabile, è diventato il simbolo della nostra società.

Se è vero che la conoscenza e la salvaguardia delle memorie del passato e del presente riguardano tutti noi, la pratica dell'archiviazione cartacea e digitale va incoraggiata anche per dovere morale?

Sì, ma quale coscienza di sé ha oggi il nostro Paese?

Secondo lei i file che derivano dal diffuso impiego della tastiera del computer rischiano di sparire più delle pagine autografe?

Certamente!

Dall'esterno forse si percepisce più chiaramente che Venezia vive il contemporaneo a due velocità: quella lenta 'imposta' dalle sue gondole e l'altra dinamica che interagisce con il mondo. La gente comune tende più a esaltare il passato? La gestione delle tante testimonianze culturali richiede il superamento della mentalità anacronistica e dei vincoli burocratici?
Solo una cultura diffusa e forte può affrontare la complessità della contemporaneità. Ma valgono le considerazioni sopra espresse, che portano a un giudizio negativo. Questo non toglie che esista un'infinità di elementi positivi, però non vengono messi a sistema in un coerente progetto etico, quindi culturale e perciò politico del Paese.

La storia fa anche sentire il proprio peso?

Il peso della storia è immenso. Se istruzione, cultura, ricerca danno strumenti adeguati di lettura, se ne può ricavare un utile formidabile. Diversamente è solo un gravame che opera occultamente.

Nel campo culturale l'in-volontario 'conservatorismo' delle vecchie istituzioni pubbliche spesso viene bilanciato da continue manifestazioni, in primis dalla Biennale Internazionale d'Arte con gli eventi collaterali o indipendenti. Pensa che si esageri nell'ospitare in qualsiasi luogo della città anche iniziative insignificanti solo per trarne benefici economici?
La città di Venezia ha un estremo bisogno di attività culturali e direzionali, che sole potrebbero dare un sia pur modesto contrappeso al dilagare del turismo. Anche qui occorrerebbe però un progetto, capace di disegnare le deleghe della città (turismo, trasporti, cultura, produzioni immateriali, etc) e di varare iniziative conseguenti, incentivando e disincentivando. Oggi la città è come un corpo che vive senza essere guidato dall'intelletto, con le sole funzioni biologiche attive.



Venezia 15 marzo 2019: "C'avete rotto il clima", manifestazione di sensibilizzazione sul cambiamento climatico (immagine tratta dal TG2 dello stesso giorno)

Anche le prestigiose biennali del cinema, della danza, del teatro e dell'architettura contribuiscono a rianimare la città facendola dialettizzare con l'attualità.

Certo. Ma la città è fatta di *disiecta membra* e quindi riduce a sola vetrina quelle formidabili presenze, anziché integrarle in un tessuto culturale e produttivo adeguato. Le potenzialità sono immense, ma chi ha un disegno per sfruttarle?

Il MUVE, incentivando il turismo, fa anche cassa. Gli abitanti, per trarne profitto, sopportano l'invasione degli 'stranieri' senza farsi corrompere? La tipica identità territoriale legata alle tradizioni si va perdendo?

Il MUVE fa il suo mestiere. Il turismo non è certo incentivato dai musei e il turismo colto è una manna. Il problema è l'organizzazione della città, sempre più rivolta al solo turismo di passo, quello che cerca una Venezia-cartolina in cui fare il *selfie* con lo sfondo riconoscibile della città mummificata, tanto detestata dai futuristi. La tipica identità territoriale legata alle tradizioni va di conserva. Tuttavia anche qui ci sono problemi (il costo della vita in città, la casa, i servizi, per cominciare) e potenzialità immense, come quella rappresentata dai trentamila studenti di università, accademia, conservatorio, e in generale quella dei nuovi veneziani, magari non italiani, residenti di fatto o di diritto, che amano la città o che la usano perché non la conoscono, e non sono condotti a conoscerla. Dobbiamo augurarci, come avvenuto dopo le grandi pestilenze, che possa entrare nuova linfa e che ci si accosti al costume tradizionale, per esempio al remo...

All'Università Ca' Foscari vengono assegnate tesi di dottorato per promuovere altre investigazioni di interesse locale o moderne visioni relazionali?

Le università di Venezia sono arche di scienza, di saperi importanti, ma quasi mai operanti nella città, che è smembrata.

La Fondazione Ugo e Olga Levi attua iniziative culturali rivolte all'esterno; tutela e valorizza la dotazione cartacea; provvede, con insolito rigore, alla catalogazione delle composizioni musicali che comportano lunghe ricerche e competenze specifiche. L'Ente Regione partecipa finanziariamente all'attuazione dei progetti più ambiziosi?

Non più. La Regione Veneto ha smesso di finanziare la cultura. La Lega non la giudica redditizia sotto il profilo elettorale.

Ci sono connessioni tra gli organismi che posseggono archivi pubblici o la divisione dei ruoli è netta e si preferisce agire isolatamente?

L'antico costume medievale dell'Italia rende difficile l'attività di creazione delle reti, indispensabile oggi per affrontare la competizione globale. Ci si prova con buona volontà. Un esempio: la

convenzione fra enti per una ricerca condivisa sull'architetto Guido Costante Sullam (1873-1949). Con la Fondazione Levi partecipano il Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale dell'Università di Padova, il MUVE, la Comunità Ebraica di Venezia, la Soprintendenza Archivistica del Veneto e Trentino Alto Adige. Ma di solito le collaborazioni non sono facili, se si tratta di mettere insieme tanti organismi, ciò che competerebbe soprattutto ai diversi organi di governo, territoriali e culturali.

La città lagunare, che ha una naturale vulnerabilità, riesce a fronteggiare adeguatamente il ricorrente fenomeno dell'acqua alta che accelera l'usura anche dei materiali più resistenti?

La città non è in grado di fronteggiare il fenomeno se non subendolo. L'unica speranza è il MOSE (le dighe mobili alle bocche di porto) con le difficoltà e le complessità che comporta. Ormai un gran danno è fatto. Anche qui ciò che manca è il coraggio di essere contemporanei al proprio tempo, come lo furono altri che intervennero drasticamente sulle lagune: etruschi, romani, antichi veneziani. Non si tratta di conservare supinamente e impropriamente il passato, quanto di inventare il futuro. La conservazione, poi, quella vera, è sempre attiva, è un'attività. L'acqua alta porta con sé un altro drammatico problema, quello dell'inquinamento. Quando ero ragazzo, in laguna ancora si nuotava correntemente, l'acqua era trasparente, la città era immersa in una natura viva. Penso all'intervento di Carlo Scarpa alla Querini Stampalia, in cui volle l'acqua "dentro, come in tutta la città" per farne un materiale della sua architettura. Era un'acqua piena di vita e, se veniva l'acqua alta, ricordo granchi e pesciolini dentro il palazzo. Adesso è una fogna, con in più i rifiuti galleggianti che poi restano impigliati nelle griglie dei cancelli. Se penso che la Regione ha dato venticinque milioni dei fondi di legge speciale al Patriarca Scola per un'impresa debitamente chiusa dal suo successore anziché destinarli come suo compito al disinquinamento lagunare nella generale acquiescenza delle diverse forze politiche...

C'è preoccupazione per le conseguenze che potrebbero derivare dai forti cambiamenti climatici manifestatisi anche recentemente?

Ovviamente sì. Ma finché abbiamo Trump e simili cosa possiamo fare?

2 dicembre 2018

Renato Novelli, socioantropologo, ex docente universitario

Luciano Marucci: Come valuti l'attuale orientamento culturale che tende a valorizzare le memorie scritte o verbali?

Renato Novelli: È un'opera meritoria, ma si dovrebbe giudicare da come viene condotto il lavoro e valutare i contenuti.

Intendi le memorie di personalità?

Non solo. Potrebbero essere anche biografie di persone che hanno accumulato osservazioni, esperienze e, comunque, che sono state testimoni di trasformazioni abbastanza profonde. Negli ultimi cinquant'anni si sono verificati dei cambiamenti quasi epocali anche nello stile di vita quotidiano.

Secondo te, evitare la dispersione e promuovere la riattualizzazione delle testimonianze del passato, in questi anni in cui si dimentica facilmente, ha anche una rilevanza etico-morale?

Senz'altro, per la riproposizione delle memorie stesse in una situazione in cui troppo spesso si nota l'atteggiamento di non dare rilievo al passato che, se rivisitato, ripensato e ridiscusso, ha un grande valore.

In verità le ricerche d'archivio e la desecretazione consentono di scoprire significativi inediti.

Senza dubbio, però accanto a ciò esiste la memoria orale che rappresenta una parte significativa, perché i ceti non benestanti sanno raccontare pur non sapendo scrivere. In giro si scoprono narratori eccezionali. Il problema è che occorre qualcuno che si impegni a raccogliere i loro racconti.

Nel periodo delle contestazioni giovanili hai curato la raccolta dei tuoi scritti che erano stati pubblicati?

Quando frequentavo l'università ho iniziato a scrivere su "Lotta Continua", "Il Manifesto", per altre testate meno schierate. Allora ero troppo occupato per raccogliere tutto. Conservo solo alcuni testi compresi in pubblicazioni. Mi dedicavo anche ad altri temi, certi pure in inglese, non adatti per l'Italia. Se si parlava di problemi locali, per esempio di pesca in Adriatico, mi allargavo ad altre marinerie come quella africana che ho conosciuto di persona.

Negli ultimi anni degli studi universitari eri già socialmente impegnato?

Certamente, in gruppi di lavoro fortemente legati alla riproposizione di un'analisi dei ceti emarginati che non avevano contato mai nulla nella raccolta delle opinioni, nella dinamica della memoria, come potevano essere le esperienze di un pescatore dell'Adriatico, a prima vista irrilevante rispetto alla memoria di qualcuno che aveva navigato in giro per il mondo.

Come si manifestava il vostro attivismo?

Raccogliendo dati, facendo riunioni, proposte di mobilitazioni. Era anche quello un movimento politico. Non dimentichiamo che a San Benedetto del Tronto, dove risiedo, la mobilitazione dei marinai ha avuto un peso nazionale.

Quindi quelle azioni potevano rientrare nelle trasformazioni culturali, sociali e politiche dell'intero Paese?

I temi erano ispirati al movimento studentesco, ormai in rottura con il Partito Comunista, e perciò alla sua sinistra. Cercavamo di trasferire tra i pescatori, abbastanza identificativi del territorio, i contenuti che avevamo vissuto nelle

università. Così fondammo un comitato a partire dal ruolo che avevano gli "atlantici" che lavoravano con motopescherecci molto grandi rimanendo nell'oceano dai quattro ai sei mesi, senza poter nemmeno comunicare con i familiari, perché a quei tempi l'alfabetizzazione era quasi assente. Questo fu un elemento di trasformazione radicale. Erano lavoratori che guadagnavano molto bene, avevano possibilità economiche più alte degli insegnanti e degli impiegati. Non tutti provenivano da famiglie di marinai, ma anche dall'entroterra. Stando sei mesi sulla nave, risparmiavano. Una volta sbarcati, come per rivalsa della vita dura che conducevano, acquistavano automobili fuoriserie, vestivano con abiti firmati, si davano a corteggiamenti folli di belle ragazze..., contribuendo allo sviluppo di un periodo di consumismo. La COPEA (Cooperativa promossa dal Partito Comunista) si batté per un salario fisso di centosessantamila lire. In precedenza i pescatori ricevevano solo una percentuale, a volte truffaldina, sul pescato. I marinai tradizionali erano divenuti numericamente minoritari e continuavano a sbarcare il lunario con difficoltà uscendo in mare all'alba e tornando al tramonto con le lancette o i piccoli motopescherecci.

Queste trasformazioni si sono estese ad altri luoghi di mare?

San Benedetto era un porto leader, gli episodi chiave erano conosciuti anche altrove ed erano esemplari. Io ho pagato anche personalmente per un blocco navale, uno stradale e uno ferroviario. Per quattro anni mi hanno ritirato il passaporto e se avessi avuto una condanna di sei anni non avrei potuto insegnare in Australia. Però ho dovuto rinunciare a una borsa di studio dell'Università di Boston ma, a conti fatti, a Francoforte e a Berlino ho vissuto esperienze più stimolanti rispetto agli Stati Uniti.

Per lavorare in altre geografie ovviamente bisognava conoscere altre lingue.

Ho sempre viaggiato con un principio: imparare bene la lingua perché, come dicevamo tra amici, non eravamo turisti, ma "cittadini provvisori". Per poter fare discorsi di un certo livello non dovevo conoscere solo le parole di uso comune, ma saper strutturare il pensiero e gestire la sua complessità.

Alla tua formazione specifica ha influito la frequentazione di persone importanti?

Ho avuto un maestro straordinario, Massimo Paci, al quale sono molto grato. È stato lui a spianarmi la carriera e a mettere a fuoco i miei interessi.

Il tuo rapporto con Goffredo Fofi quando è cominciato?

La nostra amicizia è nata quando frequentavo l'Università. Fofi aveva dieci anni più di me, quindi aveva terminato gli studi. Era un grande interlocutore di noi studenti, aveva un *feeling* molto forte con i seguaci di "Lotta Continua" che giudicava l'unica organizzazione accettabile della sinistra cosiddetta rivoluzionaria, considerata troppo dogmatica. "Servire il popolo" per lui significava aiutare gli anziani, far riferimento ai ceti più disagiati. Su quelle idee si è sviluppato il nostro legame, tanto che mi ha chiamato a collaborare al periodico "Lo Straniero", di cui era direttore, e dal 1999 al 2012 ha pubblicato trenta miei saggi o reportage socio-politici. Goffredo era ed è un opinionista autorevole. Ha vissuto una vita molto interessante. Da giovane, per scelta personale, si era trasferito in Sicilia in un'area della mafia, per operare in una piattaforma rivendicativa. Ha sempre cercato contatti con altri ponendosi come colui che sapeva meno, e naturalmente non era vero. Sbagliando, sottovalutava il suo ruolo. In realtà era il più intelligente e preparato della generazione che io ho conosciuto e frequentato.

Ragazzino che gira la ruota in posa per il fotografo (dal catalogo della mostra "MareDiCorda, viaggio nel mondo dei mestieri di corda e di mare", Mercato Ittico, San Benedetto del Tronto, 1999)





“Retare” mentre lavorano all’aperto in una via di San Benedetto (dal catalogo della mostra “MareDiCorda...”, Mercato Ittico, San Benedetto del Tronto, 1999)

So che hai anche rilasciato interviste sulle tue esperienze. Sono passati decenni e non posso ricordarle tutte. Ho fatto pure interventi scritti su come si è innescata la dinamica dei cambiamenti profondi nelle società e di questo sono orgoglioso. Hai sviluppato anche indagini e analisi sulle tradizioni locali.

Non sulle tradizioni ma sulle storie. Ho curato la mostra *MareDiCorda* sui funai, il ceto più reietto. Erano veramente i più poveri e i meno stimati. Io ne ho ricostruito la storia che pochi conoscono. San Benedetto era una zona di produzione di corde e reti. La coltivazione della canapa divenne così diffusa da poter fornire i manufatti non solo nei territori limitrofi, ma anche nelle regioni del nord. Si lavorava la canapa *en plein air* e si diceva che i funai avessero la “dimensione del sentiero”: avanti e indietro per una stradina di trentotto metri. Quello dei funai era un mestiere terribile: si svolgeva all’aperto sotto il sole. I ragazzini (di solito i figli) erano addetti a girare una ruota che trasformava in spago le *fezze*. Andavano a scuola un giorno sì e uno no e a casa non avevano il tempo di studiare. Perciò erano destinati a essere bocciati. Al massimo, dopo le elementari frequentavano l’avviamento che preparava a un mestiere. Anche le *retare* operavano all’aperto, sedute davanti alle loro abitazioni.

Da socioantropologo esercitare la memoria anche da parte delle persone comuni, oltre ad avere un’importanza salutare per sé, può assumere un valore più ampio, quando ci sono riferimenti all’esperienza culturale e sociale del quotidiano?

La memoria è un’attività prodigiosa del cervello umano. Anche una persona normale può custodire ricordi originali. Quando la gente era in maggioranza analfabeta, la memoria aveva un potere maggiore di oggi. Chi non sapeva scrivere e leggere immagazzinava nozioni ed episodi che ricordava per

tutta la vita come oggi non sanno più fare nemmeno i grandi sapienti. I funai e i pescatori erano proverbiali in questo.

Non a caso avevi consigliato a tua madre, in età avanzata, di raccontare il suo vissuto. Perché non lo fai anche tu, che hai avuto una intensa e diversificata attività?

In parte l’ho fatto. Ho scritto delle cose e vorrei raccontarne tante altre. Non sono sicuro, però, di essere un buon narratore della mia biografia. Sono specializzato in saggi scientifici e non tutti quelli che sanno scrivere saggi riescono nelle autobiografie, nei romanzi. Per farlo bisogna conoscere le tecniche.

La buona memoria è anche una pratica che, attraverso i ricordi, contribuisce a lasciare testimonianza di sé e, quindi, ad assicurare un po’ di sopravvivenza...

Sopravvivenza illusoria, perché biologicamente ci si estingue. Io non credo nell’aldilà, mi sembra una cosa ingenua. Se gli animali e le piante hanno una vita limitata, perché gli uomini dovrebbero avere una vita eterna dopo la morte? Non c’è alcun fondamento scientifico di ciò. “La Divina Commedia” di Dante Alighieri è egregia, ma è un’opera letteraria senza alcuna prova di futuro per la vita dell’uomo. Penso alla fine della vita senza drammi.

Oggi per te la memoria remota e quella recente hanno la stessa importanza?

Io sono stato un grande utilizzatore delle potenzialità della mente ma, da quando ho lasciato la docenza universitaria, non avendo più scadenze di tempo, vivo alla giornata; non voglio più sforzarmi a sapere che ora è, in che giorno e in che mese siamo. Mi accorgo del susseguirsi delle stagioni dalla temperatura esterna, anche se ora con i cambiamenti climatici è divenuto più difficile orientarsi. Con i tragici accadimenti quotidiani è meglio non avere la memoria recente. Non c’è niente di interessante che valga la pena di ricordare... Al contrario, mi preoccupo di mantenere intatte le memorie del passato, sia quelle che ho vissuto con impegno culturale, sociale e politico nel mio luogo d’origine e in ambito nazionale, sia quelle in altri paesi. Tutto sempre con spirito altruistico, senza inseguire egoistiche logiche di profitto.

29 aprile 2018

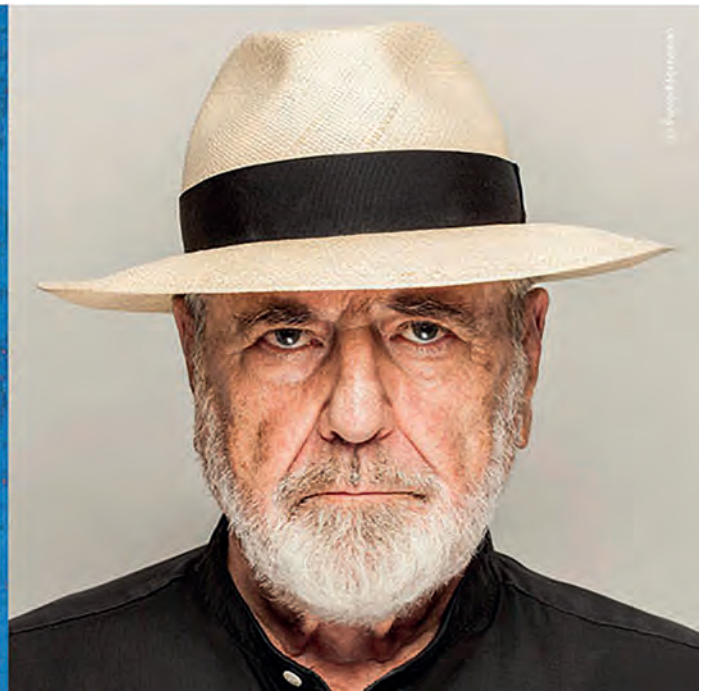
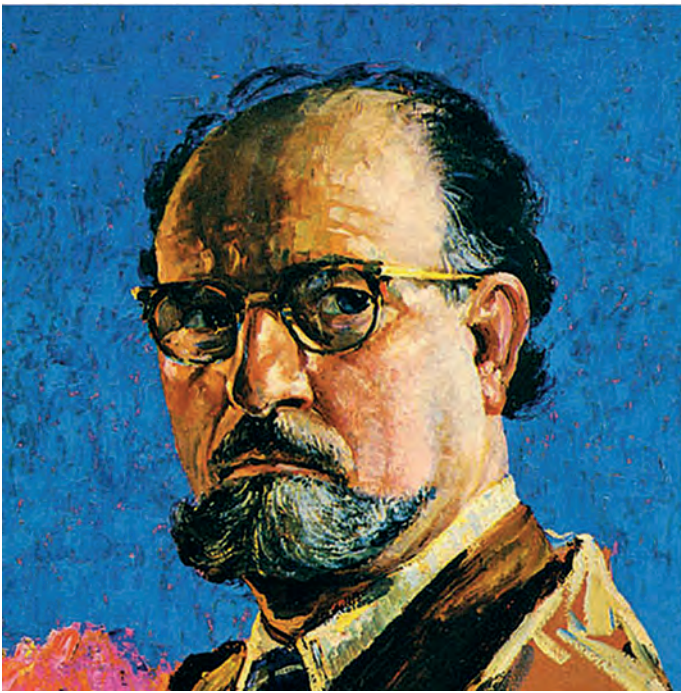
Michelangelo Pistoletto, *artista*

Luciano Marucci: La mostra *Padre e Figlio* nell’individuare i particolari legami con tuo padre assume anche una valenza simbolica in senso etico?

Michelangelo Pistoletto: Certo! Direi che c’è un forte legame in senso etico ed estetico: una trasmissione estetica dell’arte ed etica del rapporto interumano.

Oltre a offrire materiali visivi intriganti, stimola una riflessione su certi valori del passato necessari a nutrire il presente e a progredire?

Per me il rapporto con il passato è importante; tutto il mio lavoro è basato sull’arte come raffigurazione. Ho preso da mio padre la capacità di intendere l’arte figurativa e ho continuato su questa linea. Però c’è una differenza enorme tra il lavoro di mio padre, che era prefotografico, perché faceva una pittura raffigurativa prima della crisi portata dalla fotografia, e il mio che recupera la fotografia dopo quello che c’è stato con il movimento moderno. E proprio lo spazio della modernità mette in relazione noi due, pur nella distanza di tutta la storia moderna. Penso che la mostra presenti somiglianze e dissomiglianze; un recupero del padre attraverso la necessità di una congiunzione tra il grande passato e un possibile futuro.



Ettore Pistoletto Olivero "Autoritratto" 1958, dipinto; a fianco un ritratto fotografico del figlio Michelangelo (courtesy Archivio Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella; ph Piero Martinello)

Quanto ha inciso nella tua pratica artistica lo studio del passato?

Moltissimo; non soltanto attraverso l'insegnamento paterno, ma anche con il restauro dei quadri antichi che mi ha permesso di conoscere tecnicamente, oltre che visivamente, i vari tempi della storia. Però anche la tecnol. mi ha dato la possibilità di passare a una tecnologia dell'opera che io stesso ho messo a punto.

Dell'archivio di tuo padre cosa è passato nel tuo?

Quando mio padre è mancato, ho acquistato dalla sua seconda moglie – perché a settant'anni si era risposato – una ventina di opere che, secondo me, sono le più importanti del rapporto padre-figlio, quelle che ha realizzato a partire dal '68, quando io ho cominciato a seguire i miei consigli.

Hai anche suoi carteggi?

Purtroppo no.

Però l'eredità più profonda è nel DNA ed è preservata nella memoria.

La memoria nei miei quadri specchianti convive con un presente che si rinnova continuamente. La memoria per me è la fotografia che, con il fondo specchiante, crea una dualità sempre differente; un momento del presente che diventa passato e si fa memoria. Presente, passato e futuro sono tre elementi che convivono nelle mie opere. Il lavoro con mio padre è in qualche maniera un rendere quasi ideologico il riflesso temporale.

Ritieni che l'esposizione possa aiutare a definire maggiormente la tua identità di uomo e di artista?

Penso di sì. Sviluppo sempre più il concetto di artista non autoreferenziale, ma di attivatore di rapporti che in questo momento porto avanti con il *Terzo Paradiso*, con l'idea della dualità che produce nuove situazioni. Il primo paradiso, quello naturale; il secondo, quello artificiale; insieme generano il terzo. È la congiunzione dei due elementi che crea la terza situazione. La società si forma mettendo in connessione persone e situazioni diverse, quindi, per

creare un mondo nuovo non occorre solo l'individualità, ma anche la dualità.

In fondo hai voluto realizzare una sorta di retrospettiva ideale che riparte dalle tue radici.

Mi sembrava interessante partire dalle origini e stabilire un legame tra passato e futuro. Per esempio, ho preso un disegno che mio padre aveva fatto di me quando avevo tre mesi e l'ho fatto diventare un autoritratto attraverso mio padre. L'ho visto come possibilità – quando io non avevo capacità di intendere né di realizzare un'opera – che mio padre l'abbia fatto per me. Mio padre come specchio e, nello stesso tempo, come mano che mi permette di vedermi attraverso lui.

La connessione tra le due epoche ri-visitate, materializzata da un insolito format espositivo, rientra nella filosofia trasformativa della tua attività? Dal lato rappresentativo cosa hai privilegiato?

Nell'esposizione ci sono i lavori sia di mio padre sia miei, ma anche vari documenti fotografici. È la storia di una vita; un album dove i documenti della vita reale si legano con quelli delle opere presenti. In una fotografia si vede mia madre che mi tiene in braccio quando avevo tre mesi e sullo sfondo un quadro dipinto da mio padre. Io sono riuscito a recuperarlo e l'ho esposto a fianco della fotografia. È un documento di vita divenuto parte di questa esposizione, che di per sé può configurarsi come opera.

In cosa si differenzia la mostra da quella di Torino del 1973?

Nel 1973 c'erano alcune opere che mio padre aveva dipinto per l'occasione con dei recipienti specchianti nei quali si vedeva la sua immagine riflessa dentro gli oggetti. Poi c'erano i miei quadri. In questa mostra, invece, ho voluto tracciare un percorso storico, dagli anni Trenta a oggi.

Sottende un'interazione tra l'autoritratto soggettivo e quello oggettivo del mondo?

Esatto! Proprio così.

Nella fase attuale del lavoro, caratterizzata da azioni responsabili per il cambiamento della società attraverso



Michelangelo Pistoletto "Recycle-Aspettando il giorno della rinascita", Albano Laziale, 2012 (courtesy Archivio Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella)

idee e progetti creativi, non c'è alcun riferimento alla situazione sociopolitica e culturale del momento?

Tutto è legato alla situazione sociopolitica. L'attualità del lavoro di Cittadellarte consiste nel mettere i giovani in rapporto con la scuola, con l'università e anche con la gente comune per sviluppare la conoscenza, la coscienza del momento attuale e, nello stesso tempo, trovare un *modus operandi* che chiamiamo la "democratica".

Cerchi di rimanere fuori dal contesto politico facendo valere le potenzialità della Cultura?

La politica politicata è in crisi, ma a Cittadellarte non facciamo azione politica. Lavoriamo per formulare delle proposte. La creazione è "proposta", non soltanto "critica". Ma la proposta non è attuata direttamente nel senso politico odierno che richiede il cambiamento. Stiamo operando su una visione differente da quella corrente con delle definizioni pratiche, non solo ideali.

Nel tuo caso l'intelligenza è un catalizzatore essenziale del processo creativo?

L'intelligenza è il motore dell'essere umano, la base di tutto. È chiaro che va considerata secondo due punti fondamentali: l'emozione e la ragione. L'emozione senza la ragione è addirittura pericolosa; lo stesso può dirsi per la ragione. Nel *Terzo Paradiso* il simbolo trinamico vuole dire che ci vogliono

sempre due elementi esterni: i due cerchi, che si devono comporre al centro per dare vita a una situazione inedita.

Quindi la tua non è un'arte per l'arte.

Non è assolutamente autoreferenziale; è fenomenologica. Il mio intero lavoro può essere considerato scientifico.

Ma cos'è che ti fa rimanere attuale?

Dare il massimo di me stesso per il noi.

[...]

7 marzo 2019

Fausta Squatriti, artista, scrittrice e poetessa

Luciano Marucci: Negli anni Sessanta cosa ti ha spinto verso l'attività di editore di grafica e di multipli?

Fausta Squatriti: Nel 1963 avevo terminato gli studi all'Accademia di Brera e mi avviavo a fare la pittrice. È del '64 la mia prima personale nella sede milanese della storica galleria fiorentina L'Indiano. Un testo di Gillo Dorfles introduceva i pastelli di grande formato e le incisioni esposte nel mezzanino. Il mio amico Sergio Tosi, studente di architettura fuori corso, anche lui appassionato d'arte, lavorava come segretario in quella galleria dalla quale ogni pomeriggio passavano amici e collezionisti. Si chiacchierava e intanto si pensava a come guadagnarci da vivere. Venne fuori l'idea di stampare acquaforti degli artisti dei quali eravamo conoscenti o ammiratori. Comprammo un torchio calcografico e ci mettemmo a progettare cartelle a fogli sciolti, testi e immagini, come si faceva in quegli anni. Stampammo Giò Pomodoro, Gianni Dova, Remo Brindisi, Antonio Calderara, con testi del Gruppo '63, di Hart Crane, Giorgio Kaiserlian, Giulio Carlo Argan; e anche una cartella di mie acquaforti con poesie di Roberto Sanesi. Ho realizzato io tutte le acquaforti; sono sempre stata un'accanita lavoratrice. Per fare l'acquatinta avevamo costruito una cassetta con il soffiutto, quello per alimentare il fuoco nei camini. Comperavo l'acido nitrico per incidere le lastre di zinco in un negozio di prodotti chimici. Allora non si pensava ai pericoli derivanti dai materiali tossici. Ben presto ci siamo orientati verso edizioni più coraggiose e meno inquinanti, perché gli artisti che ci avevano dato fiducia – Fontana, Baj, Marotta, Twombly, Tilson, Hamilton, Soto, Raysse, Tinguely, Niki de Saint Phalle, Man Ray – non erano interessati alle tecniche tradizionali, tranne Fontana e Baj, che ne avevano già fatte di magistrali con altri editori. Per questi straordinari artisti abbiamo pensato a forme più complesse di relazione tra immagine e testo, dando vita a libri-oggetto, a libri d'artista di nuovo genere che potevano essere definiti interdisciplinari. Nel '74 il nostro sodalizio di vita e di lavoro si concluse. Sergio non ha più fatto l'editore, mentre io ho ripreso nel 1980 e proseguito fino al 1986. In quei fantastici anni, tra il '60 e il '70, sono nati i Multipli, oggetti che difficilmente si potevano chiamare sculture, ma che lo erano, in quanto tridimensionali, realizzati in tiratura numerata e firmata a mano dagli autori. In questa nuova produzione, che prevedeva il progetto al posto della spontaneità, la realizzazione dell'opera era affidata alla maestria di falegnami, lattonieri, modellisti, tornitori, laccatori, saldatori, elettricisti. Il lavoro era coordinato da Sergio e da me, dopo aver discusso il progetto con gli artisti i quali verificavano l'esecuzione. Era tutto molto nuovo e, nonostante una certa resistenza di amatori, galleristi e collezionisti ad accettare la mancanza dell'impronta manuale dell'artista, abbiamo avuto successo, più all'estero che in Italia.

Nel tuo archivio conservi i prototipi e qualche esemplare delle opere a tiratura limitata prodotte in tanti anni?

In realtà avevamo fatto pochi prototipi. I Multipli nascevano più parlandone ed eseguendoli.

Hai i libri d'artista tuoi e quelli realizzati per gli altri?

Ho un paio di esemplari di *Tatane*, il mio primo libro d'artista, edito nel 1966, con testi di Alfred Jarry e un altro paio di *Echequier* del 1975, con un breve testo di Man Ray. Non pensavo a tenerli in archivio, cosa che ho fatto quando nell'Ottanta ho ripreso, a mio nome, l'attività editoriale lavorando con Man Ray, Anni Albers, Michel Seuphor, Pavel Mansouff, Arman, Niki de Saint Phalle. L'ultima edizione, *EXACTA*, comprendeva 54 grafiche di 27 artisti per tracciare la continuità della ricerca geometrica internazionale.

Dagli importanti artisti con i quali hai lavorato ti sono derivati utili insegnamenti?

L'amicizia che sfuma nel lavoro e il suo contrario, in ambiti diversi da quello dell'arte, è poco probabile. Complicità, amicizia, divertimento, scambio creativo ci sono sempre stati nel mondo che ho frequentato. La creazione di un libro d'artista o di un multiplo funzionava in virtù dell'intesa che si veniva a stabilire tra artisti. Sono stati anni entusiasmanti nei quali avevamo voglia di realizzare, non solo pezzi unici con l'aura dell'esclusività, pensando che la nostra arte potesse essere utile a più persone, grazie alla produzione seriale, con metodo simile a quello industriale. In parte il

Fausta Squatriti "La passeggiata di Buster Keaton" 1965, caolino e pigmenti su tela, 146 x 126 cm, compresa la cornice che fa parte integrante dell'opera (courtesy l'Artista)



progetto si è concretizzato perché il linguaggio della Pop Art e quello dell'Arte Cinetica, entrambe figlie dello stesso tempo, lo richiedevano.

Conservi i cataloghi, i libri e i manifesti curati per le gallerie di Alexander Iolas?

Li custodisco religiosamente. Iolas è stato un maestro; apprezzava tutto quello che gli proponevamo per i suoi cataloghi e manifesti e ci lasciava fare: dal panino blu sulla copertina di un libro creato per Man Ray, a un gioiello, a un rosa speciale del manifesto dedicato all'oggetto *Pechage*, sempre di Man Ray, da me ottenuto con sovrapposizioni di colore fluorescente e bianco coprente. Divenne uno dei manifesti più famosi e diffusi negli anni Settanta, quando i negozi di poster erano in molte città del mondo.

Lucio Fontana cosa ha rappresentato per te negli anni in cui lo frequentavi?

A parlare di Lucio ancora mi commuovo. Per noi giovani era il Maestro, l'amico alla pari, appassionato sostenitore del nuovo. Famosa è la sua generosità, sia nell'acquistare disegni e opere, sia nel foraggiare in denaro chi ne aveva bisogno. Un giorno mi mandò con le foto dei miei quadri da Beatrice Monti della Galleria dell'Ariete di Milano che rimase favorevolmente impressionata dalle mie ariose e coloratissime composizioni, quelle che ora, per la prima volta dopo cinquant'anni, sono esposte alla Galleria Bianconi di Milano. Io, che ero riservata e che non sapevo come ci si dovesse comportare, non le chiesi di venire nello studio, così quelle tele sono rimaste a faccia contro il muro fino a oggi. Lucio, malato di cuore, negli ultimi anni aveva affidato a me e a Sergio la realizzazione delle sue sculture di lamiera laccata e degli ovali di legno con i buchi. Eravamo alla fine degli anni Sessanta; si faceva avanti la necessità, da parte di alcuni artisti, di eliminare la manualità anche nei pezzi unici, a favore di nitore e asetticità. Apprezzava anche i giovani cinetici: Colombo, Varisco, Boriani, de Vecchi, Pietro Anceschi. Li definiva affettuosamente "quelli delle macchinette".

A poco più di un anno dalla scomparsa di Getulio Alviani – a prescindere da certi comportamenti anomali della persona di cui hai già parlato in altre occasioni – in breve cosa resta nella tua memoria delle intense relazioni avute con l'Artista?

Rimane un pezzo di vita generosa e appassionante: l'innamoramento, l'allegria, gli scherzi, le cose da fare insieme, la comune passione per l'arte, anche se a lui piaceva solo quella geometrica. Impossibile portarlo in un museo d'arte antica. Un pochino ero riuscita a contaminarlo facendolo uscire dalla stretta ortodossia, ma di base era rimasto lontano da tutto quello che non corrispondeva alla sua poetica. La nostra reciproca necessità di libertà ci aveva allontanati, ma non del tutto. Ogni tanto mi scriveva una bellissima lettera che, a dispetto dei francobolli ricomposti, mi arrivava per farmi sentire che mi pensava. L'ultima volta in cui siamo stati un'oretta insieme, a parlare serenamente, era stato prima della sua malattia. Gli ho fatto vedere un libro da me curato a proposito di un arazzo dell'Ottocento, studiato in ogni aspetto, tecnico, artistico, sociologico, famigliare. Si mostrò entusiasta del lavoro, partito dall'osservazione di quell'arazzo di cui quasi nulla conoscevo. So che ne ha parlato ad amici comuni. Lo appassionava il mio lavoro anatomico, perché ritrovava in quello studio l'esattezza che amava come procedimento analitico.

Il tuo linguaggio personale, libero da contaminazioni, finisce per conferire all'opera pittorica e oggettuale anche una

valenza provocatoria rispetto alle modalità più comuni?

Mi rendo conto che, come capita a chi lavora fuori dal coro, quando passa oltre e approda, come per miracolo, in un'altra visione dell'universo, sia pure con indissolubili legami alle origini, la poetica precedente è capita e accettata, magari cinquant'anni dopo, come sta accadendo con la mia serie *La passeggiata di Buster Keaton* a cui ho lavorato tra il '64 e il '67. Nel 1985 ho ripreso in mano la pittura in un modo che non ignora la scultura e così sto facendo ancora, pur avendo aperto e chiuso non pochi cicli tematici e stilistici. I ragionamenti su certi temi di origine letteraria sono il mio modo di unire poesia e arte visiva, in una modalità che, sotto l'aspetto formale, nulla ha a che vedere con la contaminazione tra i due linguaggi. Se ci sono degli effetti speciali, vengono fuori dal mio profondo, come energia. Ho sempre odiato l'atteggiamento come folgorazione del momento; io sono costantemente ispirata. Quando scrivo, o creo un'opera visiva, interviene la capacità, misteriosa davvero, di dare forma alla percezione emotiva involontaria che ci spinge sull'orlo del precipizio dove a tenerci in equilibrio è la padronanza dei mezzi.

Fausta Squatriti "L'œuvre au noir, ritratto dell'artista da giovane" 2009, acciaio speculare, resina al poliuretano, rame, 140 x 100 x 120 cm (courtesy l'Artista)



Vai ancora alla ricerca di te stessa?

Ho tanto cercato la relazione con gli altri – persone, cose, idee – e credo di avere capito anche me stessa. Mi sento privilegiata nell'essere artista, e insegue Borges... verso la modesta e segreta complessità.

La tua opera letteraria è complementare a quella visuale?

Pratico in modo separato scrittura e arte visiva. Dal mio punto di vista non sarebbe possibile il contrario senza una perdita per entrambi i linguaggi. In comune, nel mio lavoro di poetessa e di artista visiva, ci sono la ragione del fare, la vena sarcastica invettivale, la protesta... Ho eliminato i fronzoli, i diversivi, per non rinunciare alla provocazione della bellezza.

Le poesie, sia pure attraverso le metafore, contribuiscono a definire la tua identità che dialettizza con quella collettiva?

Il linguaggio scritto è generato da associazioni. Ogni parola porta con sé il valore di significati diversi; dipende da come sono posti in contatto e dall'intreccio con altri che a loro volta irradieranno nuovi significati e valori. Credo che questo valga anche per l'arte visiva. Si costruisce sempre una narrazione anche quando si vuole negarla. Una superficie monocroma, estremo limite della non rappresentazione, finisce per evocare ciò che manca. Allora si potrebbe dire che tutto è narrazione. Quindi rispondo con un sì all'interrogativo che mi hai posto.

Negli scritti più autobiografici riversi parte della dotazione mnemonica?

La memoria è lo strumento che permette di trasformare il vissuto in esperienza. Uno scrittore deve averne per arricchire la propria conoscenza dell'animo umano, anche senza bisogno di essere in prima persona un accanito cercatore di esperienza. Nella prosa i personaggi nascono da questa conoscenza; tra citazione e invenzione diventano verosimili, a volte anche superbamente veri, e saranno esperienza e ispirazione per altri, scrittori o lettori. Se la nostra esperienza è limitata, se facciamo una vita tranquilla e non incontriamo personaggi interessanti, possiamo sempre scrivere di questa piccolezza, scavare nella miserevole condizione di chi si annoia. Il patrimonio che ci proviene dalle vite degli altri, insieme a frammenti talmente fugaci da doverci domandare se siano stati vissuti o inventati, entra a far parte della nostra memoria. Nella narrativa tutti credono che quanto narrato sia in massima parte autobiografico, mentre ciò è vero in minima parte. Il buon narratore sa inventarsi le vite degli altri. È brutto parlare sempre di sé stessi, ma si finisce per farlo. Ho scritto un romanzo, *La Cana*, nel quale il protagonista è un ex nazista, allevato nel credo hitleriano... che diventa un uomo solitario, crudele e disperato. Io non conosco nessuno che mi possa avere ispirato, volevo costruire un personaggio attorno al concetto di male, ed è nato il mio Sigfried.

Il tuo archivio è ampio e ben ordinato? È anche aperto al pubblico?

Non ancora; lo sto mettendo a posto, ma sono lontana dall'ordine che vorrei; forse non riuscirò mai a raggiungerlo, anche se la mole di documenti non è enorme. Ho degli scatoloni con lettere, appunti, fotografie. Da quando c'è il computer le carte sono diminuite, stanno nelle loro virtuali cartelle, ma questo tipo di archivio, che bene o male utilizzo anch'io, per me ha perduto ogni fascino, come accade alle persone della mia generazione. Il mio archivio sarà aperto al pubblico in modo più organico dopo la mia morte, insieme con lo studio e la bella biblioteca. Adoro i libri. Un tempo mi rifornivo anche presso gli interminabili scaffali di Strand

a New York, o dai *bouquinistes* a Parigi, vi passavo ore frugando. Adesso non trovo più nulla.

Possiedi una buona raccolta di opere d'arte contemporanea?

Sì, ne ho un certo numero del '900. La maggior parte è frutto di scambi con amici artisti, o di doni veri e propri. Qualche disegno l'ho comprato scegliendo quelli che nessuno voleva e che per me rivestono un valore storico oltre che estetico. Per esempio, ho una piccola gouache di una autrice della quale non ricordo neppure il nome, che l'aveva fatta di certo da allieva del Bauhaus. La firma è scritta come la faceva Paul Klee, e mi ha commosso il foglietto nel quale si dava conto di una sua mostra in Germania, nel '45, dove il mio minuscolo tesoro era stato esposto.

Mantieni tutta la corrispondenza autografa e gli e-mail?

Conservo quella autografa, ma adesso nessuno (neppure io) scrive più a mano. Ogni tanto un amico mi invia qualche cartolina con opere delle quali magari avevamo parlato; mi sono preziose. Ho amici che mi dicono di avere ancora le mie mail. Per fortuna ho donato il carteggio con Giulio Carlo Argan al Fondo Manoscritti della Università di Pavia. È in buone mani e sono tranquilla.

Ritieni che sia necessario dare visibilità anche ai materiali degli archivi privati dei creativi per scoprire aspetti inediti?

Quando insegnavo all'Accademia di Brera, dicevo ai miei studenti, che se si studia una lista della biancheria da consegnare alla lavandaia, può essere importante se è quella di Leopardi, ma si trattava di una provocazione. Nelle lettere private anche i geni finiscono per scrivere banalità, conti, elenchi, esigenze quotidiane, e qualche sentimentalismo. Ci sono poi lettere di persone semplici che, nell'estrema sintesi dovuta alla mancanza di stile, danno conto di sentimenti autentici, straordinari, di dolore, soprusi, rassegnazione verso il destino. Accade così nelle lettere dal fronte, o dal carcere. Strazianti quanto rispettabili.

Ora avverti un maggiore bisogno di far conoscere il senso e le qualità più profonde delle tue esperienze?

Ho sempre avuto bisogno di fare le cose più difficili di cui ero capace, e così, sfidando me stessa, sono arrivata fin qui. L'effetto che il mio lavoro può fare su chi lo guarda viene dopo, spero sia positivo, ma è una conseguenza. Ho avuto diverse sorgenti, mai esaurite e nel tempo sono cambiata. Anche il mondo è cambiato: dall'ottimismo scanzonato degli anni '60 siamo passati al terrorismo degli anni di piombo. Potevo io continuare a dipingere ironiche figurazioni, oppure a creare le sculture che Dorflès, con una dose di aggressività ma anche di ironia, definiva "oggetti inquietanti provenienti da una lontana galassia"? Sono nate le sculture senza colore, i vari cicli tematici; ho fatto uso della fotografia e della geometria; ho affrontato temi di tortura, morte, umiliazione dell'umanità, delle piante, di tutto quello che è vivo. Opere tragiche, anche inguardabili. Dopo ho disegnato fiori in dense cosmogonie. Nell'opera mi potrei definire impegnata politicamente, non per i temi narrativi, ma per il messaggio che riesco a far partire.

Nella recente mostra monografica alla Galleria Bianconi cosa è stato evidenziato?

Abbiamo tirato fuori le grandi tele, ma anche quelle piccolissime, di un periodo breve, che non era mai stato esposto. Il ciclo *Passeggiata di Buster Keaton* ha più di cinquant'anni, e oggi commuove più di allora. Forse può dirci che la trasgressione necessita metodo anche più dell'ortodossia, perché la sua legge si rinnova continuamente.

Milano ti ha dato tutto ciò che la tua opera multiforme poteva meritare?

Pur avendo esposto a Milano fin dalla prima giovinezza, e anche con le importanti gallerie del Naviglio, Studio Marconi, Fondazione Mudima, in Italia non ho avuto un gallerista che si occupasse del mio lavoro fino al 2015, quando Diego Viapiana è venuto a trovarmi in studio accompagnato da Susanne Capolongo. Da lì è iniziata una collaborazione che ha avuto il suo culmine nella condivisione della Nuova Galleria Morone con Triennale e Gallerie d'Italia. Tre sedi per un'unica mostra, a cura di Elisabetta Longari, intitolata *Se il mondo fosse quadro, saprei dove andare...* Nel 2018 ho conosciuto Davide Silva che ha portato miei lavori ad Artissima di Torino e nella sua storica galleria di Seregno. Allo stesso tempo Renata Bianconi mi ha proposto di lavorare con la sua galleria di via Lecco. Direi che, sia pure tardivamente, Milano mi sta dando quello di cui un artista ha bisogno: attenzione, organizzazione, passione. Lo stesso sta accadendo all'estero: al Centre Pompidou hanno tirato fuori dai depositi una mia scultura a suo tempo scelta e acquistata da Pontus Hulten per la collezione d'arte contemporanea e l'hanno esposta nella mostra *Elles@centrepompidou*. Sempre a Parigi, una scultura del '67 è entrata a far parte della collezione del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, in una sala dedicata all'arte italiana con Dova, Fontana, Melotti e Carol Rama.

Pensi che ancora oggi l'arte al femminile sia penalizzata?

Credo di no, anche se le artiste più giovani di me dicono che le difficoltà non sono finite.

Pur essendo portata a sperimentare soprattutto manualmente i linguaggi, non hai voglia di esplorare le potenzialità del digitale?

Negli ultimi anni sto andando sempre più verso la manualità. Uso solo il digitale per stampare le fotografie che includo nelle scatole di legno con cui si confrontano nel contrasto di materiali, dal digitale alla falegnameria, alla formatura di oggetti con il gesso, al modesto e grandioso pastello inglese.

Pensi che l'abuso di internet possa portare all'omologazione degli individui e delle comunità?

Non credo. Internet è una rivoluzione perfino più importante di quella della stampa con caratteri mobili. Il mezzo è un alleato, serve a comunicare meglio, più in fretta.

In quale direzione sta andando la tua attività creativa?

Sto dedicandomi a una serie di opere piccole, quando non minuscole, divise in due cicli, vicini e diversi, iniziati nel 2018: *A cuore aperto* e *Naturalia et visibilia*, lavori di finta preziosità, ancora una volta portatori di contraddizioni. Tratto come reliquie oggetti miseri: radici, vetri, perle false, rametti spinosi, fiori seccati e trasformati in sculture. Li poso su fondi di stoffe preziose, antiche quando ne trovo, e racchiudo il tutto in scatole dagli alti bordi di lamiera zincata o di acciaio, ispirandomi, non certo formalmente, all'idea stessa di icona da preservare. Vorrei arrivare a costruire, come se fossero lavori di oreficeria medievale, tabernacoli, urne...; rendere prezioso quello che non è, e viceversa. La magnificenza del bello deve essere un richiamo mentale, nell'arte del nostro tempo, un tempo in cui ogni certezza è soggetta a critica. Riesco a parlare dell'oro molto meglio se uso un oro falso che esprime il suo valore emblematico: bellezza, avidità, inganno...

14 febbraio 2019